RELACION ENTRE «EL JARDIN DE LAS DELICIAS», DEL BOSCO, Y EL DE AYALA EN EL CONTEXTO DE SUS OBRAS

Los poetas y los pintores son muy vecinos, a juicio de todos; las facultades tan hermanas, que no distan más que el pincel y la pluma, que casi son una cosa (1).

El jardín de las delicias de F. Ayala (2) es uno de los últimos casos en la lista de obras y autores españoles que reflejan una clara y a veces decisiva influencia de Jerónimo Bosco (c. 1450-1516). Gracias a los estudios de Xavier de Salas, Sánchez Cantón, Herrero García y Helmut Heidenreich, entre otros, conocemos hoy con bastante detalle la suerte del Bosco en España (3). En ellos encontrará el interesado la intrigante historia de este capítulo de nuestra cultura.

El presente ensayo se propone establecer los puntos de contacto que existen entre el pintor antiguo y el novelista moderno, prestando especial atención a *El jardín de las delicias* de ambos. Abrigo la esperanza de que este cotejo ayude a comprender y gozar la obra de Ayala, y a mostrar cómo las afinidades artísticas y su expresión literaria y pictórica presentan paralelos muy estrechos aun a distancia de siglos.

En una entrevista reciente Ayala ha dicho que incluso para él, su autor, *El jardín de las delicias* «es una obra... perturbadora... de la que tal vez no se sepa qué decir» (4). El libro contiene una serie de citas y referencias a obras de diversas artes que son, a mi parecer, otras tantas invitaciones a comparaciones y cotejos que tal vez puedan abrirnos alguna pista hacia la comprensión de la obra. Ayala reconoce el valor de guía que con frecuencia tienen las alusiones literarias:

---

(1) Fray José de Sigüenza: *La fundación del monasterio de El Escorial*. Prólogo de Federico Carlos Saiz de Robles. (Madrid, Aguilar, 1963), p. 387.

(2) Francisco Ayala: *El jardín de las delicias*. 3.^a ed. (Barcelona, Seix Barral, 1973). La primera edición es de 1971. Forma parte de la serie Biblioteca Breve. Relatos, 317. Tiene 16 ilustraciones alusivas a los relatos. Sobre la historia bibliográfica del libro y cada uno de sus relatos, véase Andrés Amorós: *Bibliografía de Francisco Ayala* (Syracuse University, N. Y., Centro de Estudios Hispánicos, 1973), 29-34.

(3) Xavier de Salas: *El Bosco en la literatura española* (Barcelona, 1943). F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. 5 vols. (Madrid, 1923-1941). M. Herrero García: *Contribución de la literatura a la historia del arte* (Madrid, 1943). Helmut Heidenreich: «Hieronymus Bosch in Some Literary Contexts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 33 (1970), 171-199.

(4) Andrés Amorós: «Conversación con Francisco Ayala sobre *El Jardín de las delicias*», *Insula*, XXVII, núm. 302 (1972), p. 11.

Específicamente y en concreto, la alusión literaria es una señal dirigida a aquellos lectores capaces de captarla para ayudarles a comprender el sentido y la intención de lo que están leyendo (5).

La identidad de título con el cuadro de Jerónimo Bosco me ha parecido algo más que una casual coincidencia. La reproducción, en la sobrecubierta, de las puertas del tríptico es una ulterior invitación a tomar en serio la identidad del título (6). Antes de comenzar el cuerpo del libro, en la página 7, aparecen dos textos, a manera de lema, uno de Quevedo y otro de Gracián que se refieren a las obras del Bosco (7). Las dos secciones del libro se titulan «Diablo mundo» y «Días felices», y corresponden en parte a los temas de las puertas del tríptico reproducidas en la sobrecubierta.

El lector no puede menos de ver en esta serie de avisos una urgente llamada a explorar esa relación que Ayala mismo parece establecer y a examinar su obra como parte de la tradición en que la coloca.

La exploración ofrece, sin duda, ciertas dificultades: se trata de un cuadro y de una obra literaria, i. e. sus medios expresivos son muy diferentes. Sin embargo, este método de apreciación estética cuenta con una nobilísima tradición. Críticos eminentes desde la antigüedad a nuestros días han explorado los puntos de contacto entre poesía y pintura (8). Los medios diferentes de expresión y, en consecuencia, los

---

(5) *Ibid.*, p. 10. Más sobre esto en Rosario Hiriart: *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala* (New York, Eliseo Torres, 1972), y los párrafos que a esto dedica Estelle Irizarry en su edición de Francisco Ayala: *El rapto. Fragancia de jazmines. Diálogo entre el amor y un viejo* (Barcelona, Labor, 1974), 8-10, así como su estudio «Lo divino, lo profano y el arte en nuevos *Días felices*, de Francisco Ayala.», *Insula* núm. 302, enero (1972), p. 3.

(6) En la página 177 se da una *Lista de ilustraciones* en la que no se mencionan estas del Bosco, probablemente por ir en la sobrecubierta.

(7) El texto atribuido a Quevedo dice: «No pintó tan extrañas pinturas Bosco como yo vi», y ocurre en el libro II, capítulo 2 de la *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*. Algunas ediciones de gran autoridad traen *posturas* en vez de *pinturas*. El contexto parece favorecer la primera. Véase la ed. crítica de F. Lázaro Carreter en Salamanca, 19-65, p. 171. El texto de Gracián es: «¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles», y se encuentra en *El Criticón*, parte I, crisis VI. Para otros textos de Quevedo referentes a la obra del Bosco véase H. Heidenreich. «Hieronymus Bosch...», pp. 176 y ss. Sobre la admiración de Gracián véase sus *Obras completas. Estudio prel.*, ed., bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. 2.^a ed. (Madrid, Aguilar, 1960), p. 564 b, núms. 1 y 2, sobre el texto citado por Ayala.

(8) De la abundante literatura sobre el tema pueden consultarse Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* (New York, W. W. Norton, 1967), que pasa injustamente por alto lo español. Robert J. Clements: *Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books* (Roma, 1960). El libro del gran crítico Mario Praz: *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts* (Princeton, Princeton University Press, 1970). También de interés son los siguientes estudios: Helmut Hatzfeld. *Estudios sobre el barroco* (Madrid, Gredos, 1964), cap. IX: «Barroco literario y barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», pp. 363-392; y en sus *Estudios literarios sobre*

distintos sentidos a que se dirigen hacen que un arte sea en cierto sentido complementario del otro. Habrá, pues, diferencia de medios y recursos, pero puede darse una estrecha identidad en los temas y en la visión del mundo del artista.

La comparación que sigue quisiera ir más allá de una mera averiguación de fuentes o influencias y llegar a una interpretación de la obra de Ayala, sirviéndome para ello de otra más antigua y tal vez mejor conocida, el cuadro del Bosco (9). Al principio limité el cotejo a las dos obras homónimas, pero pronto comprendí que sería más adecuado explorar los paralelos existentes entre la creación total de ambos y centrar luego la atención con más fruto en las dos obras concretas. Dicho examen me ha llevado a la conclusión de que entre ambos autores hay extraordinarias semejanzas en lo que se refiere al clima espiritual del momento histórico en que les tocó vivir, a su visión del mundo, y a los medios de que se valen para dar forma artística a esa visión.

La relación entre *El jardín de las delicias* de ambos se entenderá, pues, mejor si antes estudiamos las correspondencias entre la obra total de uno y otro. Por eso he organizado el ensayo de la forma siguiente:

- 1) Rasgos generales de la obra del Bosco.
- 2) Rasgos generales de la obra de Ayala.
- 3) Cotejo de *El jardín de las delicias* de ambos.
- 4) *El jardín* de Ayala, síntesis de su visión del mundo.

1) *Rasgos generales de la obra del Bosco*. El gran crítico e historiador del arte Erwin Panofsky se lamentaba de que no se hubiese encontrado todavía el secreto del arte del Bosco (10). Si bien es verdad

---

mística española, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1968), cap. VI: «Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco», pp. 243-276. José Camón Aznar: «Teorías pictóricas de Lope y Calderón», *Velázquez*, I (1964), 66-72. Helga Bauer: *Der Index Pictoricus Calderón's: Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik* (Hamburg, Walter de Gruyter, 1969). Un crítico eminente, William K. Wimsatt, Jr., titula su libro sobre crítica literaria *The Verbal Icon* (Lexington, Ky., 1954). Véanse además las referencias de las notas 1 y 3.

(9) El estudio de las fuentes, tan popular en el siglo XIX, fue luego severamente criticado. Hoy se ha llegado a un juicio más equilibrado sobre su cometido y utilidad. Wolfgang Kayser afirma en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4.ª ed. (Madrid, Gredos, 1968), p. 75, que «el cuidadoso análisis del modo en que se aprovecha una fuente, total o parcialmente, la observación detenida y la interpretación de todas las modificaciones prometen, por un lado, profundos conocimientos de la obra, más aún, de la esencia poética, y, por otra parte, favorecen el conocimiento del poeta, de la corriente, de la época». Véanse también René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*, 4.ª ed. (Madrid, Gredos, 1966), pp. 310 y ss.; José Luis Martín: *Crítica estilística* (Madrid, Gredos, 1973), 363-364; Carmelo M. Bonet: *Las fuentes en la creación literaria*, 2.ª ed. (Buenos Aires, Nova, 1963), y la opinión del mismo Ayala antes citada.

(10) Citado por James Snyder (ed.) en la Introducción a *Bosch in perspective* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1973), p. 1.

que su obra sigue siendo enigmática y desconcertante, contamos, sin embargo, con serios estudios que hacen posible un acercamiento inteligente a sus creaciones.

Ludwig von Baldass señala la estrecha relación que hay entre la época en que vive el Bosco y el tema y contenido de sus obras. Su mundo interior —nos dice— está lleno de alarmantes y extrañas imágenes propias del período pesimista de la Reforma en el que le tocó vivir, ofreciéndonos en consecuencia un mundo de extrema inestabilidad psíquica sobre un fondo de violencia y corrupción (11). Veremos luego que algo muy semejante ocurre con Ayala.

En la obra de ambos encontramos reflejado un desmoronamiento de normas y estructuras aceptadas y obedecidas antes, y una consiguiente desorientación social y sobre todo ética del individuo. Rotas las barreras que encauzaban la vida y las relaciones humanas, el hombre se deja guiar por sus bajos instintos que campean ahora sin freno ni control. James Snyder observa que el Bosco parece obsesionado por la idea de que el mal engendra al mal con velocidad asombrosa. Una vez comenzada esta cópula, todo y todos se corrompen, se mudan y degeneran en formas híbridas (12). Como consecuencia de esto pululan en sus cuadros seres tullidos, deformes y monstruosos, en diversas proporciones de hombre y fiera y en relaciones grotescas entre sí.

Este espectáculo puede provocar la carcajada, y el Bosco así lo quería sin duda, ya que el humor es una de sus notas constantes (como lo es también en Ayala), pero el observador agudo advierte pronto un sentido trascendental que proviene, en último análisis, de la visión e intención del moralista. El Bosco observa la conducta social e individual y la juzga desde el punto de vista de los siete pecados capitales y las cuatro postrimerías o novísimos: muerte, juicio, infierno o gloria. Los siete pecados son el tema de uno de sus cuadros más famosos, hoy en el Prado, y Hermann Dollmayr ha sugerido con acierto la conveniencia de acercarse a su obra desde las cuatro postrimerías (13).

---

(11) *Ibid.*, p. 4: «this inner world of Bosch is fraught with bizarre and alarming images of the pessimistic age of the Reformation to which Bosch belonged, presenting us with a world of extreme psychic instability on man's part in a landscape of violence and corruption.»

(12) *Ibid.*, p. 6. «Bosch seems obsessed with the idea that evil breeds evil at an astonishing rate. Once the infectious mating begins everything and everyone become corrupted, altered, or hybrid in body.»

(13) *Ibid.*, p. 5: El estudio de Dollmayr se titula «Hieronimus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts», y apareció en el *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19 (1898), 284-310. Merecen estudio aparte la escatología y los novísimos en Ayala.

Fray José de Sigüenza (1544-1606) fue el primero en advertir el valor y la intención moralizante del Bosco. Algunas de sus ideas tienen aquí especial pertinencia. Fray José admira sus obras

porque lo merece su gran ingenio, porque comúnmente las llaman los disparates de Jerónimo Bosco gente que repara poco en lo que mira (14).

Y unas líneas más abajo dice:

sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres.

Al comparar sus obras con las de otros, afirma así el mérito superior del Bosco:

La diferencia que, a mi parecer, hay de las pinturas de este hombre a las de otros, es que los demás procuran pintar al hombre cual parece por de fuera; éste sólo se atrevió a pintarle cual es dentro.

El medio que el pintor tiene para ello es el uso de símbolos y motivos capaces de expresar de forma gráfica esas realidades interiores. Hablando de *El carro de heno*, aclara fray José:

Lo tiran siete bestias fieras y monstruos espantables, donde se ven pintados hombres medio leones, otros medio perros, otros medio osos, medio peces, medio lobos, símbolos todos y figura de la soberbia, de la lujuria, avaricia, ambición, bestialidad, tiranía, sagacidad y brutalidad (15).

Las formas híbridas que el Bosco da a muchas de sus figuras son continuación, según fray José, de la tradición de las metamorfosis que fingieron los poetas antiguos. La intención moral de éstos es obvia pues querían mostrarnos los «accidentes y formas que sobreponen y edifican sobre este ser humano», las malas costumbres y hábitos siniestros (16).

Estos son los rasgos que varios críticos han apuntado como más característicos del Bosco y que creo suficientes para mi propósito.

---

(14) Fray José de Sigüenza: *La fundación...*, p. 387.

(15) *Ibid.*, p. 390.

(16) *Ibid.*, p. 392. Véanse las notas 29-32, más adelante.

He dado más importancia a las opiniones de fray José de Sigüenza por dos razones. En primer lugar, presenta al Bosco como continuador de una tradición clásica y lo relaciona con movimientos literarios contemporáneos. En segundo lugar, comienza con él una manera de ver e interpretar al Bosco como moralista, que tendrá gran fortuna en España (17).

2) *Rasgos generales de la obra de Ayala*. En el penetrante estudio sobre Ayala, afirma Estelle Irizarry que su tema único y su última motivación

viene de la sensación de desamparo en un mundo caótico de estrago moral y crisis a partir de la primera guerra mundial, que ha traído un desmoronamiento del equipo de valores por los cuales el mundo occidental se había guiado anteriormente (18).

El mismo Ayala, aplicando a su propia obra lo que en otras ocasiones ha dicho de otros autores, afirma lo siguiente:

Es el caso también que, bajo el desorden de su diversidad formal, mis obras responden a una profunda unidad de motivación que les presta no poca congruencia íntima (19).

La atención de Ayala parece centrarse en la contemplación de un mundo en estado de ruina, de una situación social inestable, crítica y caduca. El patrón que usa para enjuiciar esa situación no son ya los siete pecados capitales del pintor medieval sino la libertad individual, sus exigencias y obligaciones (20). Cabría decir que el tema central del Bosco es también el mismo, pero considerado a la luz de principios primariamente religiosos. Ayala analiza el problema de la libertad principalmente en su dimensión social y bajo el aspecto ético. Dice Irizarry:

El delicado equilibrio entre la libertad individual y el orden social, lo ve Ayala como problema ético, ya que sólo una vigilancia moral en alerta puede garantizar el respeto hacia la dignidad del individuo (21).

---

(17) Véanse los estudios citados en la nota 3.

(18) Estelle Irizarry: *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala* (Madrid, Gredos, 1971), página 9.

(19) Francisco Ayala: *Cuentos* (Salamanca, Anaya, 1966), p. 8 de la Introducción. La segunda edición lleva el título *El inquisidor y otros cuentos*.

(20) E. Irizarry: *Teoría...* p. 48.

(21) *Ibid.*, p. 49.

Dotado de una exquisita sensibilidad literaria, Ayala se acerca a este «mundo en disloque» (22) para ofrecernos un trasunto artístico. A semejanza del Bosco y a diferencia de otros autores modernos, muestra un profundo interés en los destinos que describe (23). De esta forma consigue con gran eficacia la participación del lector, que se convierte en serio autoexamen, hecho más fácil por el goce estético que la lectura conlleva.

Ayala sobresale por sus novelas cortas y narraciones breves. A las de *El jardín de las delicias* las compara con «los trozos de un espejo roto» (24). Se refleja la realidad circundante de la cual forma parte también el propio lector (25), pero las imágenes son quebradas, desagradables. Roto el orden ético, peligra la dignidad humana; el hombre se convierte en bestia, capaz de monstruosidades morales de toda clase. La configuración artística que Ayala da a este espectáculo guarda un estrecho paralelo con la del Bosco. Acude con frecuencia a expresiones crudas; crea escenas grotescas y nauseabundas, seres monstruosos (26). Son muchísimos los personajes a los que atribuye características animales, merecidas por su conducta, v. g., en *Muertes de perro*, *Historia de macacos* y en *El jardín de las delicias*.

Veamos algunos casos del último libro. En el primer relato, Me-cislas Goldberg parece «un buitro de jardín botánico» (pp. 15-16), expresión que repite líneas adelante. En «Otra vez los gamberros», los protagonistas del crimen son unos «bestiales mozalbetes» que torturan

---

(22) La expresión ocurre en el proemio a *La cabeza del cordero*, p. 597, en sus *Obras narrativas completas* (México, Aguilar, 1969).

(23) A. Amorós: «Conversación...», p. 4. E. Irizarry: *Teoría...*, 115 y ss.

(24) Se encuentra en el epílogo, a modo de envío, que aparece en *El jardín de las delicias*, p. 175. Se menciona también en las páginas 16, 20 y 133. La expresión me parece llena de significado. La literatura, y sobre todo la comedia, se ha definido con frecuencia como reflejo o espejo de la vida. La palabra tiene en muchas épocas un sentido didáctico. Múltiples tratados llevaban este título. Véanse María Angeles Galino Carrillo. *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)* (Madrid, C. S. I. C., 1948), 13-16; y *El espejo de los legos*. Texto inédito del siglo XV. Ed., estudio e investigación de fuentes por José María Mohedano Hernández (Madrid, C. S. I. C., 1951), IX, n. 1. Aunque el espejo está roto, devuelve una imagen unitaria. La situación contraria está estudiada por Nathan A. Scott, Jr.: *The Broken Center*. Studies in the Theological Horizon of Modern Literature (New Haven, Yale University Press, 1966), en especial el capítulo I. The Name and Nature of Our period Style.

(25) Así lo quiere Ayala. En un comentario sobre *El jardín*, pero extensible a toda su obra, afirma: «mis escritos complican al narrador y al destinatario en esa miseria [humana], forzando una participación que para muchos resulta insoportable». En A. Amorós: «Conversación...», p. 4. «Eso es como "ponerle [al lector] el espejo ante la cara"» (p. 10), i.e. obligarle a una confrontación insoslayable. El papel del autor es aquí sumamente noble y Ayala lo compara al del sacerdote en un rito sacramental. El escritor «tiene por misión... captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular». Texto en E. Irizarry: *Teoría...*, p. 118, quien en ésa y en las páginas sucesivas trata este tema con gran detalle.

(26) E. Irizarry: *Teoría...*, 48-49 y 133-172, estudia este aspecto bajo el epígrafe: «Temática negativa».

a don Martín porque «tenía las orejas tan grandes como un elefante» (p. 20). En «Exequias por "Fiff"», el marido es un «burro» (p. 67) y un «grandísimo bestia» (p. 68), y la esposa, una «perra» (p. 67) (27).

El uso frecuente de estos elementos expresivos es uno de los aspectos peor entendidos de su obra. El mismo Ayala se ha lamentado de ello y ha venido en su defensa (28). En realidad, el Bosco y Ayala son parte de una tradición que se remonta a la Biblia y al mundo clásico. En el *Génesis* (49, 14) se dice que «Isacar es un robusto asno, que descansa en sus establos». El Salmo 32, 9, aconseja: «No seas sin entendimiento como el caballo y el mulo.» Jeremías llama a Israel «camella joven» ciega de pasión (2, 24). El necio que repite sus necesidades es como el perro que vuelve a su vómito (Proverbios 26, 11; 2 Pedro 2, 22). En el Apocalipsis aparecen muchos animales y monstruos como símbolos de depravación moral.

De lo clásico baste mencionar la suerte de los compañeros de Ulises con Circe (*Odisea*, Rapsodia X), que San Agustín equipara a las consecuencias de la esclavitud de los sentidos, y las *Metamorfosis* de Ovidio (29). Conviene recordar luego la iconografía medieval (30), los abundantes elementos grotescos en el Siglo de Oro (sobre todo en la picaresca) (31), y ya en nuestros días alegorías como *Animal Farm*, de George Orwell, o las de Kafka. En todos ellos el uso de lo grotesco y monstruoso está en función de una situación ética o social precaria o degradante (32).

En la primera novela de Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925), un personaje afirma que «para andar por el mundo hay que ser lo que se parece» (3). Implícita en esta afirmación está la contraria: uno debe parecer lo que es. Las cualidades y atributos animales de los personajes son índice y símbolo de su precario estado ético. En otras palabras, Ayala nos los representa cuales son dentro, como Sigüenza decía de los hombres del Bosco (34).

---

(27) El sentido de estas descripciones depende de quien las haga. El gamberro puede denostar al inocente don Martín, pero al hacerlo se describe a sí mismo más que al infeliz abuelo. Lo mismo en otros casos.

(28) Véanse los pormenores que ofrece E. Irizarry: *Teoría...*, p. 13, 133-172, y A. Amorós: «Conversación...», p. 4, 10.

(29) Jean Seznec: *The Survival of the pagan Gods* (Princeton, Princeton University Press, 1953), pp. 84-121, Part One III. The Moral Tradition; y pp. 149-183: Part Two-1. The Metamorphoses of the Gods.

(30) Baste un ejemplo. Adolf Katzenellenbogen: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art* (New York, W. W. Norton, 1964), con muchas láminas, en especial la 60.

(31) Paul Ilie: «Gracián and the Moral Grotesque», *Hispanic Review*, 39 (1971), 30-48.

(32) Un enfoque diferente es el que adopta Irving Massey en *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis* (Berkeley, University of California Press, 1976).

(33) En *Obras narrativas completas*, p. 111.

(34) *La fundación...*, p. 387.

La consecuencia última del desorden ético es, según Ayala, la soledad radical en que se encuentra el hombre moderno (35). El egoísmo destruye la posibilidad de armoniosa convivencia social. Sin amor no hay comunidad. Para el pintor medieval el amor de Dios mantenía al hombre en una comunidad de fe. Para el novelista moderno, el respeto hacia la libertad de los demás es lo que hace posible el comercio social verdaderamente humano. Si éstos faltan, el hombre terminará en el infierno futuro o en el que él mismo se crea en este mundo (36).

3) *Cotejo de «El jardín de las delicias» de ambos.* El largo rodeo hecho hasta aquí hará más fácil y útil la comparación siguiente. Creo haber establecido la existencia de paralelos importantes entre ambos artistas. Van, sin duda, más allá de parecidos casuales y apuntan a una visión del mundo muy semejante. La coincidencia, conviene afirmarlo en seguida, es mucho mayor en lo tocante a la visión del mundo y a los medios expresivos, que no en lo que se refiere a la estructura y realización de las dos obras estudiadas.

El tríptico del Bosco es un Juicio Final, pero incompleto (37): en la puerta de la izquierda Dios le presenta a Adán su compañera recién creada, sobre un fondo de armonía y felicidad edénica. El cuadro central, mayor en tamaño, representa una rica serie de episodios sobre actividades amorosas en su mayoría. La puerta de la derecha, titulada *Música del infierno*, muestra la suerte que ha merecido la febril actividad del cuadro central: el infierno. Observemos que no se hace mención de los bienaventurados.

El tríptico nos da, pues, el ciclo casi completo de la historia humana, desde la rígida posición de un moralista. El hombre, creado a imagen de Dios y en completa felicidad (puerta primera), borra esa imagen y se olvida de su origen al entregarse a sus instintos y pasiones (cuadro central), para terminar en la soledad total del dolor del infierno que él mismo se ha creado (puerta derecha).

Por su parte, *El jardín* de Ayala tiene sólo dos secciones. La primera lleva el epígrafe de «Diablo mundo», y la segunda, el de «Días felices». La falta de correspondencia con el tríptico es obvia y al principio desconcertante. No sólo falta el cuadro central, sino que, acostumbrados al esquema de la historia sagrada, esperaríamos que fuese «Días felices», i. e., el tema paradisiaco, el que abriese el libro, y que «Diablo mundo» correspondiese al infierno. Debemos, pues, afirmar que

---

(35) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 63.

(36) *Ibid.*, p. 124.

(37) James Snyder (ed.): *Bosch in perspective*, p. 19 y ss. da un resumen de las más importantes interpretaciones que se han hecho del cuadro. La de fray José de Sigüenza se encuentra en *La fundación...*, p. 391. y ss.

no existe un paralelo estructural completo entre ambas obras, y que las coincidencias parciales cobran completo sentido únicamente dentro de la identidad casi exacta de la visión de ambos autores tal como se desprende de su obra entera.

El tema de la primera puerta está relegado a la segunda parte de la obra de Ayala, y aparece allí con un sentido totalmente nuevo, como luego veremos. La creencia en una felicidad paradisíaca es algo fundamental en Ayala: en realidad es el punto de partida de su visión. Aceptemos con sus múltiples consecuencias la rotunda afirmación: «Yo acepto como verdad básica el mito del pecado original, la naturaleza corrompida del hombre» (38).

La fase o estado segundo es el mejor representado y, cuantitativamente, el más importante tanto en el Bosco como en Ayala. Su tema son los «disparates», «licenciosas visiones» y «locuras» que fray José de Sigüenza advertía en el Bosco, o las *Muertes de perro*, *Historia de macacos* y los *Raptos, violaciones y otros inconvenientes* con que Ayala rotula varias de sus ficciones. El pintor medieval presentaba al hombre como víctima de los tres enemigos: Mundo, Demonio y Carne. Ayala, autor moderno, simplifica el esquema, y, con frase de Espronceda, le llama «Diablo mundo».

El tercer estado, el castigo o premio, es el que presenta mayores dificultades. En el tríptico corresponde a la segunda puerta. Según Ayala, el infierno no hay que colocarlo en un más allá hipotético; es más bien una realidad que el hombre se crea en esta vida al rechazar el orden ético. El Bosco separa con nitidez la fruición y el regodeo del pecado (cuadro central) de sus consecuencias últimas (segunda puerta). En Ayala esta separación es innecesaria. Placer y pesar, desenfreno e infierno están indisolublemente unidos aquí abajo. Por eso apenas si hay diferencia entre ambas secciones del libro. Andrés Amorós observó ya que en la segunda parte («Días felices») se encuentran «cosas tan atroces como en "Diablo mundo"» (39).

Ayala acepta esta afirmación, pero subraya que «el tono es diferente». Esa diferencia consiste en lo que él llama «aquella nostalgia del paraíso que diversamente se hace siempre presente en mis obras de imaginación» (40). Esta nostalgia, elemento importantísimo, es la que hace posible en no pocos casos la regeneración de algunos de sus personajes. Dice Ayala, líneas adelante: «Admito, y reflejo en mis escritos, la redención. Basta pensar en *El fondo del vaso*.»

---

(38) A. Amorós: «Conversación...», p. 10.

(39) *Ibid.*

(40) *Ibid.*

La nostalgia del paraíso tiene en la obra un carácter dinámico, mira al futuro y hace posible la renovación total del hombre. La humanidad no está irremisiblemente condenada a una vida desastrosa; posee también medios de salvación que dan a veces frutos exquisitos. El medio más eficaz es el profundo deseo que siente el hombre de restaurar la armonía del paraíso, individual o colectivo.

Observé ya que en el cuadro del Bosco no se alude a la suerte de los buenos, como si se quisiese excluir la posibilidad de salvación. Termina con una amarga nota de pesimismo. Pero el tríptico no representa su visión total. De hecho sabemos, por copias que quedan, que el Bosco

pintó por lo menos un cuadro en el que se representa un mundo que vuelve a gozar de una condición paradisíaca después del Juicio Final. En conjunto la copia [que queda] da la impresión de ser un *Jardín de las delicias* con símbolos transpuestos (41).

El aparente pesimismo de ambos es, pues, algo muy relativo.

El jardín del Bosco es de una nitidez estructural sorprendente. La obra de Ayala, en palabras del mismo autor, «arroja algo así como el dibujo de un complicado rompecabezas» (42). El cuadro es una expresión parcial de la visión del mundo del Bosco. *El jardín* de Ayala es, a mi parecer, una síntesis lograda de la suya, como intentaré explicar en seguida.

4) «*El jardín*» de Ayala, *síntesis de su visión del mundo*. Para ambos autores, la estupidez humana y, sobre todo, la maldad crean escenas de insuperable comicidad. Pero a su mirada penetrante las jocosidades dejan de ser anécdotas entremesiles para convertirse en algo muy serio. El Bosco y Ayala centran su atención preferentemente en el aquí y ahora de su circunstancia histórica (43), donde logran ver una manifestación de lo universal humano. El hombre no cambia con el paso de los siglos, ya que su conducta no depende del llamado progreso (44). De ahí la comunidad de sus temas: el paraíso, la caída, la capacidad para el odio y el amor, las postrimerías (45).

En *El jardín* de Ayala estos temas aparecen con brevedad casi esquemática y con intensidad apocalíptica, de revelación última y ab-

---

(41) J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 68: «He did paint at least one picture of a world restored to the condition of paradise after the Last Judgement. The copy as a whole makes the impression of a representation of the Garden of Delights with altered symbols».

(42) A. Amorós: «Conversación...», p. 4.

(43) J. Snyder (ed.): *Bosch...*, ... p. 5. E. Irizarry: *Teoría...*, p. 52 y ss.

(44) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 117.

(45) *Ibid.*, p. 97. J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 68.

soluta. Apenas si hay descripciones que alaguen los sentidos. Se limita a los elementos de significado y aplicación universal (46). Y la anonimidad de casi todos los personajes les da un inevitable valor de símbolos.

Pasemos breve revista a los temas principales por el orden antes mencionado (47) para poner de relieve el carácter de síntesis que tiene.

La felicidad paradisiaca aparece descrita con tono lírico de belleza extraordinaria en las narraciones «A las puertas del Edén», «Nuestro jardín» y, en menor grado, en «Latrocinio». Pero esta felicidad es de consistencia quebradiza y la intervención de otros seres la rompe con brusquedad traumática.

En «Un ballo in maschera» y «Gaudeamus», verdaderas danzas de los locos más que de la muerte, se presentan de forma fuertemente estructurada los ritos de iniciación de «un niño» (p. 56) y de «una menor, casi una impúber» (p. 71), en esa cofradía de los locos. En «Otra vez los gamberros», unos mozalbetes matan sin remordimiento alguno a un niño inocente. Por su parte, el instinto maternal puede cambiarse en fuerza destructora, como dice el título de la pieza «Por complacer a su amante, madre mata a su hijita».

Convertido en bestia, es natural que el hombre entable con ellas relaciones más entrañables que con sus semejantes. En «Exequias por "Fifí"» nos da Ayala un cuadro estremecedoramente grotesco de arte extraordinario. Dos homosexuales, en mal avenida contubernio, recuerdan la enconada porfía por ganarse los afectos de la perrita «Fifí». Todo está tergiversado. Al que hace de hembra se le apoda de «perra» (p. 68). El a su vez llama al otro «grandísimo bestia» (p. 68), mientras que el animalejo ha sido «un ángel» y «una inocente» (p. 68) para ambos.

Si la lista de atrocidades es larga, no faltan, sin embargo, casos de signo positivo. La visión de Ayala es amplia y, en último análisis, optimista. La maldad existe, pero también la posibilidad de regeneración, como ya se apuntó antes. En la segunda sección, «Días felices», hay experiencias de auténtica felicidad, es decir, de verdadero amor. Algunas se presentan como recordadas: «Señor, ¡qué días tan felices! Pero luego...» (p. 115); o «dejándonos... una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices» (pp. 140 y 150). Son recuerdos nostálgicos, pero no llegan al cinismo o la desesperación. Claro que en el panorama moderno hay también algunos personajes que viven y

---

(46) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 95. J. Snyder (ed.): *Bosch...*, p. 70.

(47) E. Irizarry: *Teoría...*, p. 130, observa que «las viñetas que integran *Días felices* están ordenadas cronológicamente desde la infancia a la vejez». En estos comentarios como ejemplos de ambas secciones.

mueren en total soledad, sin esperanza. Así, en «Música para bien morir» y «Otra mendiga millonaria». Y para no pocos, el acto amoroso, el diálogo humano más profundo, puede reducirse a la soledad escalofriante del hombre con una compañera artificial inventada precisamente para «traer alivio a los penosos sentimientos de soledad que... asaltan... al hombre moderno» (p. 35).

Pero la vida es un laberinto de posibilidades. Unas se logran plenamente, otras no. En «Pascua florida» presenta una serie de símbolos: huevo pascual, «que está cerrado y es una promesa»; la joven Lisa, que «es una promesa, cerrada también», y el propio narrador, que «hubiera querido escuchar... el cántico seguro de una gloriosa resurrección», que no llegan a volverse realidad porque carecen de ese último impulso misterioso.

Por otra parte, el que se abre a la inspiración puede llegar a la más profunda comprensión del destino humano, a una regeneración, una verdadera resurrección. Tal me parece ser el sentido de «¡Aleluya, hermano!». El protagonista «vive solo» (p. 119). Sus relaciones con la muchacha Nieves nunca llegarán al matrimonio: ella es negra y él no piensa casarse con nadie. Las relaciones con el jefe de trabajo son muy problemáticas. Este domingo Nieves se ha ido con sus parientes. El está «abandonado a mí mismo» (p. 120). Es «una mañana de domingo, luminosa y vacía» (p. 122). ¿Cómo gastar esas horas «radiantes e inútiles»? (p. 122). Sale «sin rumbo fijo» ese domingo, «día muerto» (p. 119), de tiempo «hermoso, claro, más bien fresquito, agradable» (p. 119), y a poco de salir el automóvil se para «¡como muerto!» (p. 119). Incapaz de arreglar la avería, «me entraron —dice— ganas... de sentarme a llorar ahí, en el borde de la acera..., perplejo y rabioso, o más bien desolado» (pp. 122-23) (48).

De pronto oye «una voz que, como venida del cielo» (p. 123), le dice, deseosa de ayudarlo: «Las máquinas, ¿sabe?, son como los cristianos: de repente se enferman, y sólo Dios es capaz...» Este hombre-aparición, especie de mensajero de Dios, espera «una inspiración de dentro» para reparar el defecto mecánico. En realidad veremos que lo que quiere reparar es la situación del dueño más que la del coche.

El dueño se siente cada vez más subyugado por la figura misteriosa y se decide pronto a confiarle todos sus problemas en un diálogo-confesión que lo prepara a recibir el consejo del mensajero: «Olvídese de todo lo que no importa y piense sólo en aquello que importa

---

(48) En la primera parte de la narración, ambiente y protagonista están muy distanciados. La luz cegadora de la mañana del domingo contrasta con la ceguera y la escasez de vida del protagonista. La luz vence, la revelación tiene lugar. Al final del relato personaje y ambiente forman un todo armónico.

más» (p. 125) (49). El protagonista parece comprender el críptico oráculo: todo cambia de aspecto desde la realidad de la muerte:

—¿Usted no sabe, joven, que todo termina por arreglarse?

... ..

—Con la muerte, sí.

El mensajero le convida a almorzar. Restauradas sus fuerzas en este almuerzo-comunión, comienza entonces la última fase de esta implacable, irresistible y misteriosa acometida. El huésped «volvió a aparecer con un clarinete en la mano y expresión de risueña malicia en los ojos» (p. 126) (50). Después de un gracioso preámbulo «profirió el clarinete un desgarrado y prolongadísimo lamento que me hizo sobresaltar; así, me asustó primero, y luego me dejó sobrecogido», de forma que «me acudieron lágrimas a los ojos». Luego, «tras de tanta agonía, el clarinete se quedó callado» (p. 127).

En seguida el huésped toma otra vez el clarinete y el protagonista describe así lo que le ocurre entonces:

«... después de corta pausa volvió a producirse una situación sobrecogedora. Fue un nuevo grito, pero ahora un grito de alegría, un grito breve y tenso, tras del cual raudales de felicidad se derramaron sobre mi alma, entregada ya por completo a las doradas frases del clarinete, a su persuasión brillante que, por último, con un movimiento muy impetuoso, se levantaba, se exaltaba hacia praderas de esperanza infinita y de júbilo inmenso... Cuando éste hubo alcanzado una culminación casi insufrible, no sé ni cómo me encontré en pie y con los brazos abiertos.

—¡Aleluya, hermano! —me exhortó el hombre—. ¡Aleluya! Lo abracé en silencio» (128).

Esta narración es, a mi parecer, un buen ejemplo del optimismo integral de Ayala, basado en las posibilidades de redención (cabría decir de santidad), al alcance del hombre.

Espero que mis comentarios ayuden a esclarecer las relaciones que existen entre el Bosco y Ayala. Su obra y la visión que refleja son de un atractivo grande y también de una grande complejidad. La aparente superficialidad de algunas de sus creaciones es sin duda

---

(49) El protagonista alude varias veces a sus conscientes esfuerzos por transformar su natural «esquivo» (121) y «descortés» (124) «y por no incurrir en la sequedad casi grosera a que propendo» (124).

(50) La trompeta—equivalente bíblico del clarinete—aparece en el Viejo y en el Nuevo Testamento como nuncio de importantes revelaciones de Dios (*Exodo* 19, 16; 20, 18), y como transmisora de la llamada de Dios a la conversión y al Juicio (*Isaías* 27, 13; *Joel* 2, 1; *Sofonías* 1, 16; *Mateo* 24, 31; 1 *Corintios* 15, 52; 1 *Tesalonicenses* 4, 15-16; *Apocalipsis* 8, 2 hasta 11, 18).

ilusoria. La intención del autor va más allá de esas superficies para fijarse en las constantes de la naturaleza humana. Los dos proclaman el mismo principio: el hombre es libre. Puede escoger el bien o el mal. De ahí que, si bien el panorama contemporáneo sea deprimente, adopten una actitud de justificado optimismo.

Como verdaderos artistas, supieron escoger los medios más apropiados para la realización de sus intuiciones estéticas. Por eso acertaron con tanto éxito. Felipe de Guevara, intérprete del Bosco, se quejaba de aquellos maliciosos que le hacían mero inventor de monstruos y quimeras. Si los pintó —dice Guevara— fue únicamente porque quería describir escenas del infierno, y para ello era necesario pintar monstruos y demonios en formas peregrinas. Pero siempre lo hizo con sabiduría y decoro, como conviene al buen arte (51). Otro tanto se puede afirmar de los aspectos controvertidos de la obra de Ayala.

RICARDO ARIAS

Dpt. of Modern Languages
Fordham University
Bronx, N. Y. 10458

---

(51) F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. I. (Madrid, 1923), p. 160.